OITO ARTIGOS SOBRE HISTÓRIA DA MÚSICA

Paulo Castagna

São Paulo, 1993

ÍNDICE

Obs. Este conjunto de oito artigos foi solicitado por um jornal paulistano em 1993, para um projeto que acabou não se concretizando. Embora escritos em uma fase inicial do meu trabalho musicológico e refletirem, portanto, uma concepção precária e simplista, talvez estes artigos possam ter alguma utilidade no presente e, por essa razão, disponibilizo-os para uso livre.

1 - MÚSICA E AUTORIA

Paulo Castagna

Na história da música ocidental, o autor é um fenômeno relativamente recente. A produção musical, no primeiro milênio, ocultou o nome da quase totalidade dos compositores. Os músicos eram subservientes ao ideal religioso e o anonimato uma condição fundamental para esse fim.

Uma nova relação entre compositores e ouvintes começou a se estabelecer somente no início do segundo milênio, com o enfraquecimento da Igreja e com a lenta transição de um sistema de base feudal para um sistema de base urbana. Nos séculos XII e XIII, os trovadores aristocratas procuravam identificar-se como autores de canções para que os jograis difundissem sua glória pelos feudos vizinhos - atitude necessária para se demonstrar o esplendor e o poder ainda existentes nos feudos desses senhores. As coletâneas de música trovadoresca que conhecemos hoje foram compiladas a mando de tais senhores, justamente para a possibilitar a expansão de seus nomes. Fenômeno semelhante foi observado nas igrejas das primeiras cidades européias. Compositores de música religiosa que viveram nesse período também começaram a ser identificados, para que a excelência de sua música atraísse fiéis para as igrejas nas quais sua música era ouvida. Leonin (c.1159-c.1201) e Perotin (c.1183-c.1238) - literalmente "Leãozinho" e "Pedrinho" - estão entre os primeiros autores conhecidos de música polifônica para a Catedral de Paris.

As cidades medievais eram núcleos habitados por comerciantes e artesãos que constituíam uma nova classe - a burguesia - cuja influência foi crescente a partir dos séculos XIII e XIV. Nesses núcleos surgiram músicos que atuaram como compositores a serviço de igrejas ou de aristocratas que empregavam menestréis em suas cortes. Adam de la Halle (c.1237-c.1287), Guillaume de Machaut (c.1300-1377) e Francesco Landino (c.1325-1397) eram burgueses que trabalhavam para o entretenimento de seus patrões. Quanto mais seus nomes se associassem à qualidade de sua música, mais seus serviços seriam solicitados. Interessava a esses compositores, portanto, a sua identificação como os autores das canções mais conhecidas.

A partir do século XIV, surgiram dois fenômenos envolvendo os burgueses que produziam música: um deles foi a pirataria de canções de menestréis por músicos itinerantes que não possuíam as habilidades dos compositores reconhecidos, atividade que será tão praticada quanto mais desenvolvido se tornará o sistema capitalista; outra foi a necessidade dos compositores viajarem à procura de novos empregos, quando os rendimentos se tornassem insatisfatórios. Neste caso, um nome relativamente conhecido poderia garantir uma boa colocação profissional. Os compositores ingleses, borgonheses e flamengos dos séculos XV e XVI também viajavam à procura de empregos, porém a intensa urbanização da Europa que caracterizou esse período já possibilitava o surgimento de uma fama mundial. John Dunstable (c.1385-1453), Guillaume Dufay (c.1400-1474), Jean Ockeghem (c.1420-1497) e Josquin des Prés (c.1440-1521) tornaram-se conhecidos em lugares onde jamais estiveram, devido à circulação de suas melhores obras. Por sua vez, as igrejas ou os patrões aristocráticos faziam questão de louvar os seus bons compositores para que estas paróquias ou cortes se destacassem das demais.

O Renascimento instituiu a música como profissão. A identificação do compositor tornou-se então fundamental para o seu sucesso material, o qual passou a depender da popularidade de sua produção. Mas o fator que acelerou ainda mais o estabelecimento da noção de autoria foi o surgimento da música impressa, em fins do

século XV. Música veiculada dessa maneira aumentava não somente a difusão do nome do compositor, mas também a sua durabilidade na memória dos ouvintes, além de garantir uma preservação das obras bem maior, em relação àquelas que permaneceram manuscritas.

Existiam duas possibilidades para a impressão de música. A primeira delas era a publicação de um livro com obras de um único autor, serviço caro e pago pelo próprio músico. Livros dessa natureza eram utilizados pelos compositores principalmente para serem apresentados a patrões, na esperança de obtenção de cargos, benefícios ou doações. Quanto mais luxuosas as edições e mais convincentes as dedicatórias, maiores seriam as chances de obtenção de tais privilégios. Esse precedente foi utilizado até meados do século XVIII, e a própria *Oferenda Musical* (1747) de J.S. Bach (1685-1750), composta a partir de um tema apresentado por Frederico da Prússia, foi impressa e oferecida ao imperador na tentativa de obtenção de favores.

A segunda possibilidade era a reunião de obras de diversos autores para a publicação de uma coletânea, como as que Otaviano de Petrucci e Pierre Attaignant começaram a imprimir no início do século XVI. Antologias dessa natureza garantiam boa divulgação e asseguravam posição internacional para os compositores, mas não geravam quaisquer rendimentos para os mesmos, pois não existia a noção de direitos autorais. Os compositores consideravam-se recompensados com a difusão de suas obras e de seus nomes, mas viviam uma contradição que se acentuou com o desenvolvimento do capitalismo: a necessidade de divulgação de sua música pelos editores, mas também o desejo de participação nos lucros de vendagem das coletâneas. Nos séculos XVI e XVII era corrente, inclusive, a publicação de arranjos ou transcrições de obras, sem prévia autorização dos compositores. Porém, já no início do século XVIII, surgiram queixas legais sobre o "roubo" de obras, originando discussões que se arrastaram até o presente.

Até meados do século XVIII, a excelência do autor era mensurada pela habilidade em compor no estilo vigente. Com a emancipação da burguesia e estabelecimento pleno do capitalismo, a partir de fins desse século, o individualismo e o estilo personalista tornaram-se o ideal máximo dos compositores e a solicitação mais freqüente dos ouvintes. A música romântica, no século XIX, foi composta associando-se à obra as emoções e pensamentos particulares de cada autor, o que somente foi obtido a partir do momento em que o músico conseguiu se libertar do trabalho ligado à Igreja ou à aristocracia.

Inaugurou-se, então, uma fase de produção independente, na qual o compositor passou a atender encomendas pagas de teatros ou de editores, determinando, ele próprio, o tipo de música que deveria produzir. O autor, a partir desse período, tende a ser o pensador absoluto da criação musical, fazendo surgir, na segunda metade do século XX, uma espécie de "ditadura" do autor erudito, onde a própria opinião dos ouvintes tornou-se secundária. Por isso, na música erudita, vivemos a era dos intérpretes. O autor está hoje em baixa e os nomes mais louvados são os do passado.

2 - EXPANSÃO DA MÚSICA LAICA

Paulo Castagna

Música laica, profana ou secular são denominações sob as quais se compreende a música não religiosa. Obras desse tipo circularam no ocidente por todo o primeiro milênio, mas discriminadas pela Igreja e jamais registradas em notação musical: eram canções derivadas de práticas greco-romanas antigas que se mantiveram em uso por músicos itinerantes e, muitas vezes, por clérigos vacantes, como os primeiros franciscanos.

O primeiro movimento organizado de música laica surgiu em fins do século XI, inicialmente na região hoje compreendida pela França. O trovadorismo, como ficou conhecida essa prática, consistia na produção de música e poesia em línguas vernáculas que eram consumidas em ambientes aristocráticos. O movimento se difundiu pela Europa, mas em fins do século XIII, com a decadência do sistema feudal, os trovadores praticamente desapareceram, sobrevivendo apenas entre os germânicos, no século XIV. Mas o trovadorismo legou ao ocidente algumas conquistas que se tornaram prática comum nos séculos seguintes, como a utilização do vernáculo e dos instrumentos musicais para o acompanhamento de canções. Além disso, vários aristocratas empregaram músicos antes andarilhos para agora residirem em seus palácios e entreterem a corte com suas canções: surgiam os menestréis palacianos, característicos da fase final da Idade Média.

No século XIV, em um movimento conhecido como Ars Nova, surgiu uma nova categoria de compositores, oriundos da nascente burguesia. Pela primeira vez na história, estes produziram música tanto religiosa quanto laica, empregando-se por salários, ora em cortes ora em igrejas. Mas foi com o Renascimento, no século XV, que a música secular tomou um impulso suficiente para concorrer com a produção de música religiosa. A intensa urbanização, nesse período, contribuiu para o aumento do interesse pela música profana em solenidades, comemorações, festas e feiras, interesse acompanhado pelas cortes palacianas, que aumentaram as solicitações de música desse tipo. A partir do Renascimento, a música secular tornou-se indispensável à vida social e, portanto, um mercado promissor para cantores, instrumentistas e compositores.

A expansão da música laica esteve diretamente ligada à profissionalização do músico renascentista no ambiente palaciano. Uma corte rica, a partir de fins do século XV precisava de música tanto religiosa quanto secular. Para esse fim, foram criados conjuntos de cantores e instrumentistas e contratados compositores com habilidades nos dois tipos de música. A presença desses músicos nas casas aristocráticas era um sinal de distinção para seus patrões e uma honraria oferecida aos convidados. Para compositores desse período, portanto, não era mais possível escrever somente música religiosa, pois os empregadores manifestavam constantemente a necessidade de música secular em seus ambientes. Mesmo assim, em todo o Renascimento, os músicos que trabalhavam em igrejas obtinham maiores rendimentos que os compositores palacianos. Uma equiparação do interesse pelas duas práticas somente ocorreu no século XVII.

No Renascimento proliferaram-se as obras instrumentais e os instrumentos, ao lado de vários tipos de canções a várias vozes, com ou sem acompanhamento. Entre estas, encontravam-se o villancico espanhol, a cantiga portuguesa, a chanson francesa, o Lied alemão e o madrigal italiano, este último responsável pelo maior desenvolvimento que a música vocal secular recebeu no século XVI. Os compositores de madrigais transferiram para o gênero toda a inventividade das obras religiosas, utilizando-se de

textos refinados e de autores consagrados, como Dante e Petrarca. Os madrigais pretendiam-se obras que traduzissem em música os afetos do texto e eram apreciados por um público culto e ávido de novidades. Estudos do teórico Nicola Vicentino (1511-c.1576) sobre o sistema musical utilizado na Grécia antiga chegaram mesmo a resultar na utilização de novas técnicas pelos madrigalistas da segunda metade do século, como o cromatismo: Luca Marenzio (c.1553-1599) e Carlo Gesualdo (c.1560-1613) destacaram-se justamente no emprego desse recurso.

Ainda no ambiente palaciano, surgiram, em fins do século XVI, dois novos gêneros que mudaram o curso evolutivo da música secular: a comédia de madrigais e a ópera. O primeiro teve vida curta, mas suas soluções foram incorporadas pela ópera, um gênero que ditou novidades na música ocidental por quase três séculos. A comédia de madrigais resultou de um desenvolvimento do madrigal renascentista, incorporando personagens e cena, mas com textos ingênuos e divertidos. Já a ópera foi uma tentativa de reviver os antigos dramas gregos, nos quais se empregou uma nova concepção de música vocal: por um lado, o recitativo para as seções mais movimentadas da ópera; por outro, o nascente estilo barroco, que privilegiou a melodia acompanhada e a verticalização da harmonia, em oposição à antiga escrita polifônica.

As conquistas da ópera e da música instrumental independente, a partir do século XVII, proporcionaram um fenômeno inédito na história da música ocidental: pela primeira vez, as técnicas de composição da música laica passavam a influenciar a música religiosa. A partir de então, surgiram os oratórios e as paixões divididos em recitativos e árias. As missas e os motetos receberam instrumentos e todas as técnicas de escrita vocal características da ópera. A música barroca dos séculos XVII e XVIII, mesmo enfatizando os gêneros religiosos, consumiu procedimentos inicialmente desenvolvidos para a música profana. Em resumo, a "vanguarda" na música barroca transferiu-se para o mundo secular, enquanto a música religiosa passou apenas a assimilar as novas conquistas.

A reviravolta desse processo aconteceu na chamada música "clássica" da segunda metade do século XVIII. Compositores dessa época se dedicaram, na maior parte de sua produção, a obras laicas (óperas, sinfonias, concertos, etc.) e não mais religiosas. Autores como Haydn (1732-1809), Gluck (1714-1787), Mozart (1756-1791) e Beethoven (1770-1727) notabilizaram-se pela produção secular, ao contrário de nomes renascentistas como Josquin (c.1440-1521) e Palestrina (c.1525-1594), cuja produção foi predominantemente religiosa. Os períodos subseqüentes acentuaram esse distanciamento entre os dois tipos de música. No sistema capitalista, implantado a partir de fins do século XVIII, somente a música secular foi encarada como meta profissional, chegando-se a uma posição extrema, em nossa época, na qual as obras compostas para fins religiosos são pouco mais que rudimentares, se comparadas aos exemplos laicos então praticados.

3 - A MÚSICA INSTRUMENTAL COMO LINGUAGEM AUTÔNOMA

Paulo Castagna

Durante a Idade Média, a prática musical esteve essencialmente ligada ao canto. Mesmo na música trovadoresca (séculos XII e XIII) e na música polifônica da "Ars Nova" (século XIV), quando instrumentos já eram utilizados, seu papel se restringia quase somente ao acompanhamento vocal. O advento de uma música instrumental independente está ligado ao Renascimento dos séculos XV e XVI. Nesse período surgiram as primeiras obras idealizadas exclusivamente para instrumentos musicais, sem a participação da voz, apesar da utilização de uma linguagem ainda dependente da escrita coral.

A produção instrumental renascentista não recebia a mesma atenção do público e dos compositores: sua representatividade era nitidamente inferior à da música vocal e suas novidades técnicas eram normalmente importadas de obras corais e adaptadas à linguagem dos instrumentos. Foi somente a partir de fins do século XVI e inícios do século XVII que essa nova modalidade recebeu um aumento sensível de interesse. A música barroca passou então a ser diferenciada em dois estilos - o da música vocal e o da música instrumental - com técnicas de composição absolutamente distintas, separação que veio se acentuando até os nossos dias. Por isso podemos falar em música instrumental como linguagem autônoma somente para as obras compostas a partir do século XVII, apesar de os instrumentos musicais terem sido utilizados no ocidente já na Idade Média.

Se a música instrumental escrita no estilo barroco nascente diferencia-se da música renascentista pela tendência a uma linguagem autônoma, o mesmo não pode ser dito com relação às formas ou princípios de composição adotados. Reconhecemos cinco tipos básicos no início do século XVII, todos herdados do Renascimento.

1 - As obras instrumentais resultantes da *transcrição* ou *recriação* de composições originalmente corais, como a *canzona*. Peças desse tipo mantinham o procedimento polifônico e a imitação de motivos, mas incluíam grande quantidade de ornamentos não encontrados em seus modelos vocais.

2 - As composições *polifônicas*, originalmente escritas para um ou mais instrumentos, empregavam o princípio técnico surgido na música vocal, mas agora utilizando a linguagem "idiomática" instrumental. Formas como o *ricercare*, a *fantasia*, o *capricho* e a *fuga* são representantes desse tipo.

3 - As obras de caráter *improvisatório* e/ou *introdutório* eram peças normalmente seguidas por composições de outro tipo. Geralmente escritas para instrumentos de teclado ou da família das guitarras e dos alaúdes, recebiam títulos como *prelúdio* e *tocata*.

4 - As *danças*. Eram escritas para serem realmente dançadas ou então estilizadas e destinadas apenas à audição. Existiam dezenas, talvez centenas de danças diferentes, algumas até importadas do "Novo Mundo", como a *chacona* e a *sarabanda*. Poderiam ser executadas isoladamente ou agrupadas em "suítes", como foi comum entre os germânicos.

5 - As obras baseadas na técnica da *variação*, nas quais se reapresentava uma melodia de maneira sempre diferenciada, como nas *passacalhas* para guitarra ou teclado e nos *corais* protestantes para órgão.

No correr do século XVII surgiram novos procedimentos de escrita instrumental, distinguindo-se agora a música solística da música para conjuntos. Entre os instrumentos solísticos, assistia-se o nascimento da música para as guitarras e a

decadência da música para os alaúdes. Predominavam, no entanto, os instrumentos de teclado, como o órgão e o cravo. Se música organística manteve a prática dos mesmos gêneros da música barroca nascente, a música para cravo foi progressivamente se diferenciando pelo cultivo das *suítes* e, no século XVIII, das *sonatas*.

As suítes barrocas, na França (normalmente chamadas *ordres*), eram seqüências amorfas de danças, com títulos fantasiosos, como as de François Couperin (1668-1733). Na Alemanha, sobretudo a partir de fins do século XVII, a *suíte* foi padronizada em torno de quatro danças básicas - *alemanda*, *corrente*, *sarabanda* e *giga* - podendo receber uma peça a título de introdução (geralmente um *prelúdio*) e uma ou mais danças, como a *gavota* ou o *minueto*. Já as *sonatas* do século XVIII foram, inicialmente, exercícios para a agilidade do intérprete no teclado, como as de Domenico Scarlatti (1685-1757) e Carlos Seixas (1704-1742), mas na época de Mozart e Beethoven (final do século XVIII e início do XIX) tornaram-se o principal gênero de música para cravo e piano.

A música para conjunto, no século XVII, teve um rápido desenvolvimento, graças aos novos princípios de execução e de construção dos violinos e seus similares. As famílias Stradivari, Amati e Guarnieri trabalharam na idealização de novos violinos e violoncelos, enquanto compositores como Arcangelo Corelli (1653-1713), Giuseppe Torelli (1658-1709) e, posteriormente, Antonio Vivaldi (1678-1741), trabalharam na criação de uma nova música e de uma nova técnica de execução instrumental. Surgiram, por essa época, as *sonatas* para conjunto, os *concertos* e as *sinfonias*.

Sonatas eram obras escritas para poucos instrumentos (normal-mente dois violinos) e um baixo contínuo, em geral executado por um instrumento de teclado e um violoncelo. Haviam dois tipos: *da camera* ("de salão"), na qual o baixo contínuo era executado pelo cravo e os movimentos eram seqüências de danças, como nas suítes, e *da chiesa* ("de igreja"), peças mais sóbrias, nas quais o baixo era executado pelo órgão e os movimentos eram intitulados pelos seus andamentos (*allegro*, *andante*, etc.). Os *concertos* eram obras para um grande conjunto instrumental, divididos em vários movimentos. Nos *concertos orquestrais* o conjunto funcionava como um todo coeso, mas nos *concerti grossi* ("concertos grandes") um pequeno grupo de solistas (*concertino*) se destacava dos demais (*tutti*), criando uma alternância de densidades. Já nos *concertos solísticos*, um único instrumentista dialogava com o *tutti* orquestral. Finalmente, as *sinfonias* também foram criação barroca. Inicialmente imitavam as *aberturas* de *óperas*, mas na geração de Vivaldi e Giuseppe Sammartini (1695-1750) tornaram-se obras independentes, atingindo o seu apogeu na geração de Mozart e Haydn (1732-1809).

Sonatas, *concertos* e *sinfonias* proliferaram-se na música barroca e, apesar de utilizarem novas linguagens nos séculos subseqüentes, seu princípio de construção vigora até hoje.

4 - SURGIMENTO DOS ESTILOS NACIONAIS

Paulo Castagna

Nacionalismo e internacionalismo são posturas antagônicas do fazer artístico que percorrem toda a história da música ocidental. Quando classes dominantes são suficientemente fortes para impor uma determinada prática a populações de uma grande extensão territorial, fala-se em internacionalismo; quando essas populações se rebelam contra a dominação cultural, passando a eleger soluções próprias, fala-se em nacionalismo ou em "estilos nacionais". Tais efeitos não podem ser compreendidos somente do ponto de vista estético: suas principais causas são sociais, implicando sempre em ganhos e perdas para qualquer postura adotada.

O nacionalismo valoriza características culturais de uma determinada população, tendendo a se fechar para as conquistas externas; o internacionalismo é uma espécie de "nacionalismo dos outros", imposto por grupos sociais que possuem o controle da produção cultural segundo moldes específicos a outros grupos que são capazes apenas de uma reprodução aproximada. Pode-se entender o termo "música internacional" da mesma forma que o termo "língua internacional". Se a língua inglesa é hoje reconhecida como internacional (e já o foram o francês, o italiano e o português), não se pode negar serem também as línguas nacionais de determinados países.

Durante a Idade Média a Igreja manteve uma certa padronização da prática musical nos templos católicos, impondo normas romanas para toda a Europa. A música polifônica, entre os séculos XII e XIV, adotou as técnicas francesas como modelos perfeitos e, entre fins do século XV e meados do século XVI, o refinamento da música franco-flamenga como padrão de beleza, mas durante a Contra Reforma, a Igreja voltou a impor o estilo romano à prática de música polifônica, através das determinações do Concílio de Trento (1545-1563). O Renascimento, no século XVI, assistiu a uma luta pela hegemonia dos estilos musicais: os católicos se viram obrigados a abandonar os excessos franco-flamengos para adotar a simplicidade romana, enquanto os protestantes, em vários países, se uniram em torno da monodia - hinos, cânticos e salmos em uníssono e em vernáculo, acompanhados pelo órgão. A música religiosa no século XVI fragmentou-se em estilos diferentes, mas cada um desses estilos adotado por várias nações, segundo seus credos religiosos.

Fenômeno mais radical ocorreu em relação à música laica. Representando uma reação ao pensamento religioso, esse tipo de música começou a se desenvolver por toda a Europa, desde fins do século XV, com estilos próprios em cada país. A consolidação dos estilos nacionais ocorreu no século XVII: a mentalidade européia começava a substituir a submissão aos ideais religiosos pelo cultivo do pensamento humano. O estilo barroco, que fez a música se unir em torno da densidade e do antagonismo, permitiu uma diversidade de concepções e técnicas de produção musical como jamais havia ocorrido no Ocidente. Italianos elegeram a melodia acompanhada e o virtuosismo instrumental; franceses privilegiaram a linguagem rebuscada e ornamentada; alemães cultivaram as danças estilizadas e a polifonia revigorada.

A partir do século XVII, as maiores inovações surgiram na música laica. A música religiosa passou a utilizar as soluções criadas especificamente para a música profana, adaptadas ao idioma sacro. Mais que um fenômeno estético, os estilos nacionais interessavam aos governos absolutistas e eram estimulados pela nobreza e por grupos religiosos locais. A identidade cultural tornou-se fundamental para a consolidação de Estados aristocráticos e a música cumpriu uma tarefa essencial a serviço da elite européia. Assim, toda a produção musical barroca gravitou em torno de

estilos nacionais: alguns países os criavam e outros, quando não dominavam suficientemente as técnicas musicais, apenas os imitavam. Distinguem-se, portanto, o barroco italiano, o alemão, o francês, o ibérico e mesmo o barroco missioneiro da América Espanhola como estilos próprios e perfeitamente reconhecíveis, hoje ou na própria época.

Muitos compositores que adquiriram projeção internacional no século XVII receberam apelidos como "o alemão" ou "o francês", o mesmo acontecendo para formas ou gêneros musicais: "polonesa", "alemã", "ciciliana" eram designações de danças; "italiana" e "francesa" eram termos aplicados a aberturas e "francesa" ou "inglesa" aplicados a suítes; as óperas eram classificadas segundo sua procedência, como "veneziana" ou "napolitana". Os instrumentos musicais foram construídos de modo a atender os ideais sonoros de cada estilo, destacando-se os cravos e órgãos alemães, os violinos italianos, as violas francesas e as guitarras espanholas.

Esse panorama começou a se alterar no século XVIII, com o enfraquecimento da aristocracia e ascensão da burguesia. Os Estados aristocráticos tornam-se uma utopia e os governos se viram obrigados a uma abertura política, hoje conhecida por "despotismo esclarecido". O "século das luzes" fez surgir, inicialmente, uma tendência de fusão dos estilos nacionais e, posteriormente, de internacionalização da produção musical. Compositores como Bach e Teleman se notabilizaram pela utilização de vários estilos em sua produção, o que se convencionou denominar "les goûts réunis" ("os gostos reunidos"). Mozart e Haydn foram internacionais: sua música tornou-se admirada e consumida em todo o Ocidente.

Na segunda metade do século XVIII, o internacionalismo tornou-se a meta principal da produção e do consumo de música. Reconhecia-se, ainda, uma diferença substancial entre o gosto italiano e o gosto germânico, mas o ideal de simplicidade e linguagem objetiva invadiu todos os setores da prática musical européia. O classicismo pretendeu-se uma linguagem internacional e uma obra de arte somente seria "boa" se reconhecida como tal em várias nações. A música brasileira do período, por exemplo, de "brasileira" apresentava somente um certo "sotaque", uma vez que se guiava pelos mesmos caminhos da produção européia. Contudo, a tendência de unificação dos estilos sobreviveu apenas enquanto a burguesia lutava para instalar-se no poder e interessava-lhe unir todos os esforços na batalha comum. Concretizado o objetivo, em meados do século XIX, não mais persistiu essa necessidade: a burguesia assentou-se de forma diferente em várias regiões do Ocidente, fazendo surgir novamente os estilos nacionais, e agora com maior vigor. A história é cíclica e a evolução dos gostos musicais nada mais que um reflexo dos movimentos políticos, econômicos e sociais.

5 - A MÚSICA COMO EXPRESSÃO DA INDIVIDUALIDADE

Paulo Castagna

Ainda que, a partir do século XIV, os compositores começaram a se destacar da coletividade pela excelência de sua produção, a personalidade do autor foi, até meados do século XVIII, um dado secundário. Músicos, a serviço da Igreja ou de cortes aristocráticas, eram vistos como artesãos, com o dever de realizar uma determinada tarefa com a finalidade de agradar os seus patrões. Não houve lugar para uma plena expressão individualista na produção musical até a emancipação da burguesia, no chamado "século das luzes". Até então as diferenças individuais eram encaradas apenas como resultado de fatores coletivos, como a região de origem, o credo religioso, o desenvolvimento local do ensino e o interesse dos patrocinadores pela produção e prática musical em seus palácios ou igrejas.

Uma nova situação começou a se estabelecer no início do século XVIII, com o surgimento dos primeiros teatros, corais e orquestras públicas. Tais organismos eram voltados para uma música consumida pela burguesia nascente e sobreviviam pela cobrança de ingressos. Com o crescimento do poder desta nova classe e o estabelecimento de novos padrões estéticos e de consumo, tomou impulso uma concepção da produção musical, agora adaptada ao sistema capitalista. Em fins do século XVIII, a criação musical destinada à burguesia já reconhecia duas formas básicas de difusão: a música para espetáculos públicos, envolvendo grandes conjuntos e a música para ocasiões domésticas e reservadas, escrita para pequenos grupos vocais e instrumentais. Com isso, a música para teatros passou a exibir uma tendência crescente à grandiosidade e ao extraordinário: a ópera, a sinfonia e, mais tarde, o poema sinfônico, tornaram-se os gêneros prediletos e aqueles mais capazes de excitar as grandes platéias. A música doméstica, por sua vez, de "salão" (ou de "câmera", segundo a terminologia italiana), procurava adequar-se a intérpretes amadores e a um gosto menos qualificado.

As Companhias de Ópera e as Sociedades de Concertos ou Sociedades Filarmônicas eram as orquestras criadas pela livre associação de músicos e compositores, voltadas para os espetáculos públicos. Dependiam exclusivamente do seu sucesso, pela quantidade de público - assinante ou eventual - que freqüentasse suas apresentações. A música destinada ao consumo doméstico, entretanto, dependia de um veículo intermediário para chegar aos amadores, ou seja, as partituras. Assim, no século XVIII cresceu de forma extraordinária o mercado editorial de música que, pela primeira vez na história, previa uma distribuição maciça de sua produção.

As editoras de música proliferaram-se na Europa, sobretudo na Alemanha, onde se destacavam a Breitkopf, a Schott, a Simrok, a Schlesinger e outras. Novas formas de impressão foram desenvolvidas, a título de baratear o processo e aumentar as tiragens. A proliferação de compositores e obras musicais destinadas a esse público cresceu de forma substancial até princípios do século XX, fazendo com que a música para amadores fosse, antes de tudo, um produto industrial. Estava já estabelecida, em pleno século da Revolução Francesa, a dupla função social da música que originaria a atual diferença mercadológica entre as chamadas música "erudita" e "popular", hoje obviamente adequadas aos novos meios de difusão.

Além das salas de concerto, dos agrupamentos musicais independentes e dos editores de partituras, outros fenômenos entraram em cena: a produção de instrumentos musicais melhor adaptados às funções então estabelecidas e o desenvolvimento de técnicas de execução vocal e instrumental voltadas à produção de efeitos que melhor refletissem os gostos musicais da época. À entrada do século XIX, as orquestras

começaram a contar com um aparato instrumental mais sofisticado, resultando em maior precisão, sonoridade e riqueza de timbres e a música vocal recebia cantores aptos aos grandes malabarismos operísticos apreciados pelo público.

Resultado de uma nova concepção funcional da música, os compositores do século XIX deixavam de ser simples empregados que atendiam às encomendas de seus patrões para se tornarem os principais responsáveis pela produção da música consumida pelo público burguês. Agora comandantes de sua produção, os compositores passaram a se comportar como empresários de si próprios, atuando como "formadores de opinião" do consumo musical. Os autores apreciados passaram então a ser louvados enquanto criadores absolutos e sua produção reconhecida como resultado "inspirado" de uma personalidade "genial". O mito do compositor imortalizado pela obra de arte levou os autores a imprimirem cada vez mais sua personalidade na produção musical. O movimento romântico do século XIX fez surgir uma música cujo maior atrativo foi a expressão da individualidade do seu criador, fenômeno criado no século XVIII e extinto no século XX pelo mesmo sistema capitalista.

Se a história da música é a história dos gostos musicais, sua evolução ocorre por razões sociais e não estéticas: ou seja, a produção musical não é resultado exclusivo do arbítrio dos compositores, porém está sempre associada a fatores coletivos, oriundos de tendências econômicas, sociais e políticas que se manifestam em concepções artísticas determinadas. O compositor, enquanto responsável pela elaboração das obras musicais, nada mais realiza que concretizar os desejos dos ouvintes que financiam seu trabalho, caso contrário estará sempre fadado ao insucesso.

O movimento romântico, fruto do surgimento da burguesia enquanto classe dominante, valorizou as expressões personalistas na música. Mas se o compositor do século XIX pôde ser idolatrado enquanto "gênio" criativo, desvencilhando-se de sua posição subalterna em períodos anteriores, o autor da segunda metade do século XX perdeu esse "status". Agora, o criador musical nada mais é que parte de um sistema de produção, para o qual sua personalidade é irrelevante, frente aos padrões estéticos de consumo aos quais deve se submeter para continuar atuando na área. No lugar de patrões aristocráticos, os empresários modernos encomendam as obras com critérios estéticos previamente estabelecidos, forçando os compositores a retornarem à sua antiga condição subserviente. A história se repete... porém, deixa lições.

6 - MÚSICA E SOCIEDADE

Paulo Castagna

O advento da ópera, no início do séc. XVII, provocou um enorme aumento de interesse pela música laica palaciana, ou seja, pela música não religiosa patrocinada pela nobreza. Os Aristocratas usavam a música como propaganda de sua posição social, mantendo em seus palácios compositores e instrumentistas aos quais atribuía, em troca de salários, o dever de produzir música regularmente. Obras compostas exclusivamente para um aristocrata garantiam-lhe certo prestígio, assim como o emprego, em seu palácio, de um compositor renomado.

A música religiosa era patrocinada por organismos eclesiásticos, por irmandades de leigos ou até mesmo por patrões aristocráticos, mas seu interesse caiu a partir do séc. XVII, fazendo com que o mercado mais promissor para os autores fosse mesmo a música laica. Até meados do séc. XVIII, a música culta, fosse religiosa ou profana, era escrita quase somente por encomenda e a maior motivação para os compositores era a perspectiva de obterem emprego em alguma corte rica.

Para que a música palaciana funcionasse com certa organização, o compositor contratado recebia outros encargos, além da própria composição. Era nomeado *mestre de capela*, espécie de superintendente da música na "capela", ou seja, o conjunto de instrumentistas e cantores da casa. Sempre uniformizado e emperucado, deveria controlar a assiduidade, disciplina e compostura dos músicos, conservar os instrumentos, afinar os teclados e manter em ordem a coleção de partituras. Compunha sob encomenda de seu patrão e suas obras eram, portanto, propriedade daquele. Não deveria fornecer suas obras a outras pessoas, aceitar encomendas de terceiros ou mesmo destinar partituras a editores, sem o consentimento do patrão.

A ópera, o gênero musical mais dispendioso então existente, foi produzida sempre por encomenda e apresentada a convidados. No entanto, a partir de meados do séc. XVIII, o patrocínio de óperas começou a se tornar altamente custoso e a nobreza se viu forçada a criar novos meios para a sua manutenção. Casas de ópera aristocráticas começaram a surgir em fins do séc. XVII e alastraram-se por toda a primeira metade do séc. XVIII. Permitiam um público palaciano, além de cidadãos qualificados, aumentando o efeito do mecenato e a magnificência do patrão, mas também distribuindo os custos entre os convidados. Esta solução arrastou-se até a década de 1770, quando estes empreendimentos tornaram-se definitivamente impraticáveis. A ópera, a partir de então, passou a sobreviver graças às companhias particulares, que já atuavam desde inícios do séc. XVIII, formadas por músicos independentes e que viviam dos ingressos cobrados do público burguês. Tais óperas eram apresentadas em pequenas casas de espetáculo, até a construção dos grandes teatros, a partir do final do séc. XVIII e inícios do seguinte, destinados principalmente ao público não aristocrático. Obviamente, o gosto operístico mudou e o compositor foi progressivamente abandonando a ópera refinada da aristocracia para adotar os assuntos cômicos e os grandes esquemas dramáticos que invadiram os espetáculos operísticos do séc. XIX.

Com a música instrumental, deu-se fenômeno semelhante. Desde fins do séc. XVII, existiam grupos de músicos que se associavam para a apresentação de concertos públicos. Eram as *sociedades de concertos* - núcleos iniciais das futuras *orquestras filarmônicas* - que cobravam ingressos e assinaturas do público e que viviam exclusivamente de tais rendimentos. Até fins do séc. XVIII eram formadas por músicos que não conseguiram obter lugares em palácios e que, portanto, não possuíam o nível técnico daqueles, recebendo do público aristocrático as piores críticas. Com a

proliferação desses grupos na segunda metade do século, as autoridades municipais iniciaram a construção ou adaptação de salas destinadas a tais concertos, como a Gewandhaus ("Sala dos Comerciantes de Tecidos") de Leipzig onde, a partir de 1781, se apresentava a Orquestra Gewandhaus.

A proliferação das *sociedades de concerto* na segunda metade do séc. XVIII provocou uma enorme necessidade de música para as apresentações. Esse fenômeno estimulou a procura por novidades que aumentassem o interesse do público pelas *sociedades de concerto*, o que resultou em incentivo à composição de música moderna. Além disso, o interesse por obras de autores contemporâneos que pudessem suprir o repertório da orquestra refletiu no aumento do comércio e impressão de partituras.

Muitos diretores de *sociedades de concerto* compunham para a própria orquestra, procurando atender diretamente o gosto do público interessado, agora um público burguês, que solicitava obras mais simples e de efeitos mais expressivos. Esse compositor não tinha o menor interesse na circulação de suas próprias obras, uma vez que estas seriam utilizadas por outras orquestras, sem que o autor recebesse qualquer benefício. O comerciante de partituras, por outro lado, interessava-se justamente pela vendagem das obras e, como não existiam proteções legais à composição até meados do séc. XIX, vendiam indiscriminadamente partituras de compositores vivos, manuscritas ou impressas, sem consultá-los previamente.

Ao lado das *sociedades de concerto*, o público amador interessava-se também pela prática da música doméstica, que incluía música de câmera ("de salão", em contraposição à música "de teatro"), solos instrumentais e canções acompanhadas. Esse público cresceu muito até fins do séc. XIX, tornando-se o maior mercado para os editores de partituras a partir da segunda metade do séc. XVIII. A demanda de obras musicais impressas provocou a proliferação de editores por toda a Europa e, ao mesmo tempo, a procura por meios de impressão mais rápidos e mais baratos. O sistema mais difundido até então era a gravação em chapas de cobre, processo lento e delicado, no qual a música deveria ser entalhada ao contrário nas chapas, para permitir a impressão em positivo. Breitkopf, de Leipzig, criou, em 1754, um sistema de tipos móveis que, mesmo complexo, permitiu um barateamento da produção, apesar de um resultado esteticamente mais pobre. A litografia, ou "impressão química" de partituras, foi patenteada na Inglaterra em 1801 por Aloys Senefelder e passou a ser utilizada por inúmeros editores como o método mais rápido e mais barato de impressão musical.

A classe média passou a consumir música desenfreadamente, tornando a composição e a edição dois mercados promissores no séc. XIX. Somente então o bom compositor adquiriu o status que o distinguia dos demais, permitindo-lhe decidir o que e quando escrever. O gosto, no entanto, este era sempre forjado pelo público. Mas já não mais por um único patrão.

7 - ÓPERA CLÁSSICA

Paulo Castagna

Na ópera, que surgiu como uma das principais inovações da música barroca, nos primeiros anos do séc. XVII, as passagens vocais giravam basicamente em torno de *recitativos* e *árias*, distinguindo-se, então, duas maneiras de tratar o tempo dramático. Os recitativos eram destinados aos momentos de ação da ópera, nos quais o tempo fluía e os acontecimentos se desenrolavam. As árias eram reservadas aos momentos de reflexão, nos quais o tempo era congelado e um determinado personagem apresentava seu monólogo.

Na geração de Peri, Monteverdi e Caccini, as óperas privilegiaram os recitativos que, por intermédio de melodias vocais acompanhadas pelo baixo contínuo, procuravam imitar as inflexões naturais da fala humana, dando maior atenção ao texto que à música. As árias, cujo interesse cresceu a partir da geração de Francesco Cavalli (1602-1676), visavam atrair a atenção do espectador para a música, deixando o texto em segundo plano. Tal estrutura, que contava com uma ornamentação exaustiva das linhas melódicas, característica do estilo barroco, sobreviveu até o centro do séc. XVIII, quando a ópera e os gêneros dela derivados (o oratório, a cantata, etc.) já estavam difundidos por todo o continente europeu e até pela América Latina.

Durante a primeira metade do séc. XVIII, surgiu uma tendência de retirar da ópera os excessos da linguagem barroca, a fim de torná-la mais expressiva e objetiva, uma vez que as técnicas melódicas, sobretudo aquelas empregadas nos recitativos, não produziam mais a sensação de imitação da fala. Esse processo teve início na Itália e logo foi absorvido pelos círculos operísticos da Áustria, Alemanha e França, resultando na ópera clássica da segunda metade do séc. XVIII e primeiras décadas do séc. XIX.

Os italianos iniciaram a reforma operística tornando as melodias vocais mais simples, evitando os solos virtuosísticos, adotando uma simetria maior entre as frases musicais, dando maior importância ao coro e à orquestra e proporcionando ao espectador um prazer sem fadiga intelectual. A simplificação da linguagem operística resultou em uma articulação mais clara e mais natural entre o texto e a música ou, para os padrões da época, mais realista e racional.

No início do séc. XVIII já existiam dois tipos de óperas: as sérias e as cômicas. O primeiro tipo, com o qual a ópera se originou, possuía libretos normalmente baseados em assuntos greco-latinos ou medievais e sua evolução de um gênero musical destinado aos conhecedores do estilo, para um espetáculo de fácil assimilação, foi relativamente lento. Já a ópera cômica, pela inevitável objetividade do gênero, representou uma revolta contra a ópera séria, empregando a língua nacional e enredos contemporâneos ao espetáculo. Nessa modalidade, a música rebuscada e artificial da ópera barroca obviamente não se adequava à natureza informal do texto e nem à proposta original da peça: proporcionar a diversão.

O crescimento do interesse pelo gênero cômico, a partir da geração de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), difundiu pela Europa a tendência de simplificação da ópera, contribuindo para a transformação também da ópera séria. Surgiu, então, Pietro Metastasio (1698-1782), o primeiro libretista clássico de projeção internacional. Seus textos, musicados centenas de vezes no séc. XVIII, adotavam como principais protagonistas um casal de amantes e um tirano, permitindo a inclusão de cenas e combinações vocais diversas, como duos, trios, quartetos, etc.

A primeira geração de compositores clássicos italianos de ópera nos apresenta nomes pouco lembrados, como Jommelli, Traetta, Perez e outros. Contudo, a geração

que atuou a partir de fins do séc. XVIII, sobretudo na criação de óperas cômicas, levou o novo gênero a uma popularidade sem precedentes, destacando-se as composições de Domenico Cimarosa (1749-1801) e Giovanni Paisiello (1740-1816). A ópera clássica italiana conquistou platéias em toda a Europa e o novo estilo foi adotado também por compositores não italianos, como Mozart.

Mas a ópera séria teve sua transformação máxima na produção de Christoph Willibald Gluck (1714-1787), compositor nascido na Bohemia e educado na Itália, que levou óperas sérias em italiano a vários países europeus. Na ópera "reformada", Gluck apresentou a música totalmente voltada a serviço do texto e do drama, tornou a abertura parte integrante da ópera, diminuiu o contraste entre o recitativo e a ária e adaptou a orquestra ao conteúdo dramático. A produção de Gluck foi decisiva para o desenvolvimento da ópera séria, na Itália, França e Alemanha, proporcionando um novo interesse para o gênero e atraindo um público cada vez mais numeroso.

Na França e na Alemanha, contudo, a reforma da ópera séria, apesar de estimulada pelo desenvolvimento do gênero na Itália, não foi tão gradual, nem seguiu os mesmos princípios. Os franceses, até a década de 1750, cultivavam um gênero operístico derivado da "tragédia lírica" barroca, como o da óperas de Rameau, ao lado de óperas cômicas pouco elaboradas, baseadas ainda em melodias populares (*vaudevilles*). A partir de uma temporada de óperas cômicas italianas em 1752, os franceses dividiram-se entre os defensores da ópera tradicional francesa e os adeptos da nova ópera italiana. Rousseau, partidário da ópera italiana, argumentava que a língua francesa não era apropriada ao canto lírico.

Esse episódio, conhecido como "querela dos bufões" - referência aos "bufonistas", cantores das óperas cômicas ("bufas") italianas - acarretou uma diminuição do interesse pela ópera tradicional francesa, mas nenhuma iniciativa reformista com relação à ópera, até a década de 1770. Foi somente com a estréia em Paris da *Iphigénie en Aulide* (1774), de Gluck, que se difundiu o interesse pela ópera clássica - derivada das reformas italianas - mas escrita em francês. Gluck estimulou a produção de óperas clássicas entre os franceses e foi seguido, no séc. XIX, por compositores como Cherubini, Piccini, Spontini e Berlioz, que desenvolveram o conteúdo dramático do espetáculo, em um gênero que passou a ser denominado, na França, "grande ópera".

Na Alemanha e Áustria, a ópera clássica italiana foi sendo assimilada com muito interesse, gerando composições que inicialmente não se preocupavam com a língua nacional. Mozart tornou-se internacionalmente conhecido, a partir de fins do séc. XVIII, sobretudo pelas suas óperas italianas. Mas a fusão do estilo clássico com o *Singspiel* - gênero operístico germânico muito simples, no qual diálogos falados alternavam-se com partes cantadas - gerou, a partir de Mozart, um interesse cada vez maior pela ópera clássica em alemão, que atingiu seu apogeu no *Fidelio* (1805-1814) de Beethoven e preparou a "reforma" romântica de Carl Maria von Weber (1786-1826).

A ópera clássica chegou ao seu maior estágio de desenvolvimento na Itália e na França no início do séc. XIX, quando todo o ocidente já assimilara a nova modalidade. Também no Brasil, José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal compuseram nesse estilo. A geração de Rossini, Bellini e Donizetti, representou, ao mesmo tempo, a etapa final desse gênero e a transição para a ópera romântica, que encontrou em Verdi, na Itália e Wagner, na Alemanha, seus mais expressivos representantes.

8 - PANORAMA DA MÚSICA BRASILEIRA

Paulo Castagna

A maior dificuldade com a qual nos deparamos ao tentarmos compreender a música do Brasil é a não exata correspondência entre o nosso passado sonoro e os fenômenos normalmente descritos na história oficial da música européia. Como fatores determinarantes dessa diferenciação, podemos ressaltar o pequeno destaque que o país ocupou na economia mundial, a diversidade étnica que sempre constituiu a população brasileira, a produção musical raramente vinculada à mesma quantidade de recursos que movimentaram a música européia e a importação de bases estéticas de várias nações, inicialmente de Portugal, país no qual a música evoluiu de forma bem diversa daqueles cuja produção hoje tomamos por modelos históricos: Itália, França, Áustria e Alemanha. Essa dificuldade na abordagem do repertório brasileiro, ainda não superada pelos musicólogos que se dedicam a estudá-lo, criou uma tendência em analisar a nossa música sob o olhar europeu, acarretando ou a depreciação da produção nacional ou a supervalorização de fenômenos que tiveram pequeno significado em sua época. No tocante à definição de estilos, portanto, termos como renascentista, barroco, clássico e romântico serão utilizados somente como uma aproximação.

Tudo isso, somado à precariedade das pesquisas musicológicas e à escassez de material bibliográfico e de gravações de obras antigas em nosso país, torna complexa a tarefa de oferecer uma visão panorâmica que abarque cinco séculos de atividade musical no Brasil. Mas é possível, ao menos, desmistificar a idéia de que não existiu uma produção musical brasileira digna de ter sua própria história.

Música indígena já existia no país há milênios, quando os primeiros portugueses aqui desembarcaram. Desde o início do séc. XVI, viajantes europeus de várias nacionalidades preocuparam-se em registrar informações sobre a música indígena, tal a estranheza que esta despertava. Contudo, apesar da curiosidade européia, a música indígena foi objeto de proibições, por parte da Igreja e do governo português, durante todo o período colonial, contribuindo pouco para a prática musical das demais etnias do país. O mesmo não ocorreu com a música trazida pelos africanos que, já em meados do séc. XVIII, começou a gerar formas tipicamente brasileiras, do lundu e do batuque a vários gêneros de música popular com os quais convivemos atualmente.

O início de uma atividade musical de feições européias remonta a 1549, ano de fundação de Salvador, da instalação do Governo Geral e da chegada dos primeiros jesuítas. Estes introduziram, entre os catecúmenos indígenas, o canto gregoriano e as cantigas, em português, latim e tupi, com a finalidade de auxiliarem à catequese. Promoveram, entre os índios, a prática de música religiosa e profana na encenação de autos e em festas católicas, além da execução de música gregoriana e polifônica com vozes e instrumentos para as procissões e para o serviço divino, fazendo surgir os "nheengaribas", índios músicos que viajavam com os jesuítas nas suas missões.

A partir da década de 1580 começaram a proliferar as capelas particulares, grupos de músicos, provavelmente indígenas, que aprenderam a arte com os jesuítas e que passaram ao serviço de senhores de engenho, garantindo a música religiosa nas áreas rurais. Nos núcleos urbanos tornou-se freqüente, por todo o século XVII, a prática de música em festas religiosas importantes e em cerimônias fúnebres, patrocinadas ou pelas câmaras municipais ou por cidadãos de maior poder econômico, mas nunca por cortes abastadas como na Europa, que por aqui não existiram até a chegada da família real portuguesa em 1808.

Nas igrejas das vilas e cidades, o cantochão com o acompanhamento do órgão passou a conviver, na segunda metade do século XVII, com a polifonia romana, trazida de Portugal ou composta no Brasil. Pelos indícios de que temos notícia, essa música era extremamente simples e mantinha ainda o estilo renascentista que sobreviveu à Contra-Reforma. Entre os músicos de destaque desse período, estão o compositor português Agostinho de Santa Mônica e os brasileiros Antônio de Lima e Eusébio de Matos, este irmão do cantor e compositor de cantigas Gregório de Matos.

No início do século XVIII, com a descoberta das minas de ouro e com a atuação das irmandades - grupos normalmente leigos que custeavam as atividades religiosas - foram introduzidos no país os instrumentos de cordas utilizados na música italiana, para atuarem nas festas religiosas. A primeira metade do século XVIII foi uma época de transição, onde teriam coexistido a velha polifonia romana com as primeiras manifestações de música barroca.

Durante o séc. XVIII, percebemos uma diferenciação na evolução da música religiosa no Brasil. Cidades do Nordeste, especialmente Salvador (com Caetano de Melo Jesus) e Recife (com Luís Álvares Pinto), basearam sua produção no estilo barroco português. São Paulo manteve uma prática musical precária e provavelmente ainda de feições renascentistas, até a chegada do português André da Silva Gomes em 1774, compondo em um estilo que transitou do barroco português ao classicismo italiano. No Rio de Janeiro, José Maurício Nunes Garcia iniciou sua atividade composicional em 1783, filiando-se basicamente ao classicismo luso-italiano, mas também com a utilização de alguns elementos musicais de origem germânica.

Minas Gerais exibiu uma situação particular. Surgida e beneficiada pelo ciclo do ouro no séc. XVIII, passou a importar, a partir da década de 1760, o estilo clássico italiano que dominava a música portuguesa, sobretudo aquele que caracterizou a produção de David Perez e Niccolò Jommelli, compositores italianos que mantiveram estreitas relações com a coroa lusitana. Proliferou-se, em Minas, a orquestra com cordas, trompas, madeiras e baixo-contínuo (órgão) e instalou-se, na música religiosa, o estilo coral homofônico, com solos e duos vocais, normalmente em terças ou sextas paralelas. Inácio Parreiras Neves, Francisco Gomes da Rocha, Manoel Dias de Oliveira, Emerico Lobo de Mesquita e Marcos Coelho Neto foram os compositores mais expressivos da música colonial na capitania mineira.

No campo profano, praticaram-se as cantatas, com recitativos e árias, as óperas (geralmente de autores italianos), as danças luso-brasileiras e, a partir da década de 1780, a modinha e o lundu, com acompanhamento de violas e guitarras. A grande maioria dos músicos, cantores, regentes e compositores desse período foi constituída de mulatos - a classe média colonial - um dos mais interessantes fenômenos sociais na história da música universal.

Após a chegada da família real no Rio de Janeiro em 1808, inaugurou-se uma nova fase na música brasileira. A prática musical na cidade tendeu a um certo cosmopolitismo, recebendo algumas novidades alemãs e francesas, fortalecendo a importação da músicaa italiana e irradiando as novas tendências para outras regiões. Surgiu a influência da ópera clássica italiana, da geração de Cimarosa e Paisiello e, posteriormente, de Rossini, Bellini e Donizetti. A música religiosa brasileira manteve a homofonia, mas a orquestra tornou-se maior e mais brilhante e os solos vocais adquiriram um caráter virtuosístico e teatral. Nesse estilo compuseram José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal no Rio e João de Deus de Castro Lobo em Minas Gerais. As primeiras décadas do século XIX marcaram também o início do interesse pela música de câmara e pelo piano, ainda que em pequena escala, além da difusão da dança, da música vocal de salão e da ópera.

O período das regências (1831-1840), intermediário entre a abdicação de Pedro I e o início do governo de Pedro II marcou, no Brasil, uma fase de instabilidade política e

econômica e, portanto, de grandes dificuldades para a execução e composição de música orquestral, no teatro e na igreja. Como conseqüência, a música doméstica - basicamente constituída de canções acompanhadas ao piano ou ao violão - recebeu considerável incremento. A partir de 1837 iniciou-se, no Rio, a publicação de árias, modinhas e lundus em português, cujo estilo uniu a tradição luso-brasileira às novidades italianas e francesas, contando com autores como Cândido Inácio da Silva e Gabriel Fernandes da Trindade. Música erudita ou popular? nem erudita - haja vista a não utilização de linguagens literárias ou musicais complexas - e nem popular, uma vez que essa música se destinava às elites.

A partir de cerca de 1850, restabeleceu-se a prática regular de música para o teatro, mas a música religiosa entrou em acentuada decadência. Surgiram os compositores de música para piano e entrou em funcionamento o primeiro conservatório de música, no Rio de Janeiro. O gênero musical que mobilizava a elite com maior intensidade era a ópera, cujas partituras até então eram quase somente importadas. Em uma tentativa de tornar o Rio de Janeiro auto-suficiente nessa modalidade, fundou-se, em 1857, a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, entre cujos objetivos estavam a apresentação de óperas em português, de autores brasileiros e interpretadas por artistas nacionais. A empresa foi extinta em 1863, mas contribuiu para o surgimento de pelo menos três compositores de destaque: Elias Álvares Lobo, Henrique Alves de Mesquita e Antonio Carlos Gomes.

Com a geração de Carlos Gomes, surgiram os primeiros compositores profissionais brasileiros e pela primeira vez em nossa história, um autor nacional tornou-se bem sucedido no mercado musical europeu. A música de Gomes gerou grande interesse também no Brasil e o compositor tornou-se o primeiro "herói" musical brasileiro, assim lembrado até hoje, apesar do esquecimento quase total de sua produção. Sua estética filiou-se à ópera italiana da geração Verdi, a mesma que atraia o público operístico brasileiro da segunda metade do século XIX.

Fenômenos mais complexos estabeleceram-se na música brasileira a partir, aproximadamente, da década de 1870. No campo da música doméstica ou de salão, surgiu a geração dos "pianeiros", compositores que produziam danças brasileiras ou importadas, como o maxixe, o corta-jaca, o tango, a valsa e a polca, mas utilizando um refinamento harmônico e um tratamento do ritmo sem precedentes. Ernesto Nazaré e Chiquinha Gonzaga, autores de destaque desse repertório, uniram às melodias e formas de salão os procedimentos composicionais de pianistas românticos, como Chopin. Essa música, distante dos meios teatrais, acabou se derivando exclusivamente na música popular do séc. XX, que passou a ter um desenvolvimento próprio.

Paralelamente, instalou-se no país, sobretudo no Rio de Janeiro, um grande interesse pela importação fiel do romantismo germânico e francês. A criação de repertório nessa linha não poderia ser desenvolvida exclusivamente com base na experiência brasileira e o sucesso dos compositores passou a ser condicionado pela vivência direta no meio musical europeu. Alberto Nepomuceno, Leopoldo Miguez, Henrique Osvald e Glauco Velásquez foram representantes de destaque da geração romântica brasileira. Sua música abriu o país para um universo amplo e para uma estética muito diferente daquela que se adotara até então, basicamente vinculada à música portuguesa e italiana. A partir dessa geração, a sinfonia, o poema sinfônico, o concerto e o quarteto de cordas passaram a competir com a ópera e as canções em francês e alemão com as modinhas e lundus em português.

O romantismo, que se instalou no Brasil não pelo esgotamento das estéticas anteriormente adotadas, mas pela necessidade que o país apresentava em equiparar-se ao desenvolvimento artístico do continente-mãe, filiou-se, por contingências sociais e econômicas, às escolas européias mais conservadoras, tais como as de Schumann, Chopin, Brahms e Fauré. Os procedimentos composicionais de Liszt e Wagner somente foram

assimilados de forma parcial e os desenvolvimentos pós-românticos de Gustav Mahler e Richard Strauss foram aqui praticamente ignorados.

Contudo, durante a primeira guerra mundial, alguns círculos musicais constataram que a adoção de uma estética universal e, sobretudo, romântica, já se tornava inadequada à nossa realidade social, passando a acreditar que as artes brasileiras deveriam procurar modelos próprios. Grande parte dos países que adotaram a importação do romantismo no séc. XIX, como Rússia, Espanha e Hungria, já trabalhavam em direção a uma estética musical nacionalista. No Brasil, a reação ao romantismo surgiu somente na a partir de 1917, especialmente com Heitor Villa-Lobos. Por essa época, São Paulo passava a influir de forma crescente no pensamento musical do país, contrapondo o movimento modernista ao romantismo cultivado no Rio de Janeiro. Eram “modernos”, para os pensadores paulistas, compositores como Debusssy, Stravinsky e Hindemith, mas as experiências atonais de Schöenberg e seguidores foram quase ignoradas até cerca de 1940.

Mário de Andrade foi personagem central no modernismo paulista. Ideólogo do movimento musical renovador da década de 20, seu pensamento convergiu, a partir de 1924, para o estudo da música popular - ainda que idealizada em torno do folclore rural - e para a aplicação dos elementos “brasileiros” na música “erudita”, termo criado por ele próprio. Sua influência manifestou-se de forma decisiva em compositores como Luciano Gallet, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. Villa-Lobos, mais personalista e comprometido com uma divulgação internacional de sua obra, adotou uma postura menos científica e uma procura declarada por elementos exóticos que, no exterior, pudessem ser facilmente identificados com a visão européia que se tinha do Brasil.

O nacionalismo foi visto com muito interesse pelo Estado Novo (1937-1945) que constantemente apoiou iniciativas nesse sentido, instituindo o canto coral obrigatório nas escolas e o louvor ao regime na música de comemorações cívicas, privilegiando o trabalho de Villa-Lobos. Com o final da Segunda Guerra, ao lado de compositores que se mantiveram fiéis a esse princípio, surgiram correntes que procuravam adequar-se aos novos desenvolvimentos da vanguarda musical européia, sobretudo alemã e francesa, tal como ocorreu na importação do romantismo, em fins do séc. XIX. Cláudio Santoro, Gilberto Mendes e Ernst Widmer estiveram entre os pioneiros da “música nova” do Brasil que, nas décadas de 50 e 60, procurou assimilar procedimentos como o dodecafonismo, a aleatoriedade, a utilização de aparelhos eletrônicos e o teatro musical.

Nas últimas décadas, a música erudita brasileira vem procurando equacionar as inúmeras questões em torno de uma estética nacional ou internacional e de sua inserção no mercado brasileiro e mundial. Não estamos em uma época de efervescência em torno da composição erudita no Brasil, mas já começamos a utilizar o nosso passado musical para refletir sobre a produção atual. Assim, os próximos movimentos musicais ligados à produção erudita no país, talvez possam surgir em virtude da inadequação das estéticas do passado às condições sociais do presente e não simplesmente por uma necessidade de nossa música ter semelhanças com a do primeiro mundo.

CRONOLOGIA

Política / Economia	**Artes e Letras**	**Música**
1500: Descobrimento	1500: Pero Vaz de Caminha - *Carta a D. Manuel*	1500: Viajantes iniciam as descrições da música indígena
1549: Fundação de Salvador, chegada do primeiro Governador Geral, início da colonização e das missões jesuíticas	1578: Jean de Léry - *Viagem à Terra do Brasil* 1534-1597: vida do poeta José de Anchieta	1549-1759: Jesuítas utilizam a música como instrumento de catequese
1630: Tomada de Pernambuco pelos holandeses	1600: Bento Teixeira - *Prosopopéia*	c.1650: início da composição musical no Brasil
Década 1690: Descoberta das Minas	1623-1696: vida do poeta e cantor Gregório de Matos Guerra	c.1730: primeiros manuscritos musicais brasileiros conhecidos
1759: Expulsão dos jesuítas e extinção das missões		1759: Anônimo da Bahia - *Recitativo e ária*
1762-1763: Aplicação da primeira Derrama, nas Minas.	1768: Cláudio Manoel da Costa - *Obras poéticas* 1738-1814: vida do escultor e arquiteto Aleijadinho 1792: Tomás Antônio Gonzaga - Marília de Dirceu	1774: Chegada, em São Paulo, do compositor André da Silva Gomes c. 1780: Lobo de Mesquita - *Missa em Fá*; Luís Álvares Pinto - *Te Deum*
1789: Prisão dos inconfidentes	1798: Domingos Caldas Barbosa - *Viola de Lereno*	1789: Gomes da Rocha -*Novena de N.S. do Pilar*
1808: Chegada do Príncipe Regente D. João	1762-1830: vida do pintor Manoel da Costa Ataíde	c.1814: Gabriel Fernandes da Trindade - *Duetos concertantes*
1815: Brasil é elevado a Reino Unido a Portugal e Algarves	1816: Chegada da Missão Artística Francesa no Rio de Janeiro	1816: Nunes Garcia - Re*quiem*
1822: Independência e criação do Império Brasileiro	1826: inauguração do Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro	1826: Nunes Garia - *Missa de S. Cecília*
1831: Abdicação de Pedro I	1836: Gonçalves de Magalhães - *Suspiros poéticos e saudades*	1831: F. Manuel da Silva - *Hino à Abdicação* (futuro Hino Nacional)
1840: Início do Governo de Pedro II	1857: José de Alencar: *O guaraní*	1870: Carlos Gomes - *Il Guarany*
1889: Início do governo republicano	1881: Machado de Assis - *Memórias póstumas de Brás Cubas* 1890: Aluízio de Azevedo - *O cortiço* 1922: Semana de Arte Moderna 1928: Mário de Andrade - *Macunaíma*	1890: Alexandre Levy - *Tango Brasileiro* 1888-1896: Alberto Nepomuceno - *Série brasileira* 1917: Villa-Lobos - *Uirapuru* 1920-1929: Villa-Lobos - *Choros* 1931: Camargo Guarnieri - *Sonata para cello e piano*
1937-1945: Estado Novo	1938: Graciliano Ramos - *Vidas secas*	1931-1959: Camargo Guarnieri - *Ponteios* 1958 - Primeiras composições eletroacústicas no Brasil
1964-1984: Ditadura militar	1961-1964: filmes e espetáculos de protesto produzidos pelos CPCs 1980: Brasil entra na era do CD	1964: Marlos Nobre - *Ukrinmakrinkrin* 1967: Gilberto Mendes - *Beba coca-cola* 1974: Almeida Prado - *Exoflora* déc. 1980: influência do minimalismo no Brasil
1973-1994: período das recentes crises econômicas e políticas	1990: Governo corta incentivos à produção artística	déc. 1990: aproximação entre o erudito e o popular na música brasileira